

## RELAÇÕES ENTRE CORPO, ESPAÇO E OBJETO EM LABORATÓRIOS DE EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA: Criação do espetáculo Fissura Pueri

**RELAÇÕES ENTRE CORPO, ESPAÇO E OBJETO EM LABORATÓRIOS DE EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA:**  
Criação do espetáculo Fissura Pueri

**RELATIONS BETWEEN BODY, SPACE AND OBJECT IN THE SCENIC EXPERIMENTATION  
LABORATORIES:** Creation of the play Fissura Pueri

**Wellington Douglas dos Santos Dias**

[wdias@uea.edu.br](mailto:wdias@uea.edu.br)

Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas - UEA

### Resumo:

As relações entre corpo, espaço e objeto enquanto elementos de investigação para criação cênica do espetáculo Fissura Pueri. Através de improvisações e processos de sensibilização corporal de atores, buscamos atritos com espaço e objetos cênicos para desenvolver uma experiência teatral partindo de temática e aspectos de violência humana, a fim de inquietar os sentidos e a presença do público. Tendo como quadro teórico os conceitos de “relações de poder através de corpo e espaço” em Foucault; “objetos cênicos enquanto metáforas, instauradores de presenças e elementos de relacionamento” para Luciano Flávio de Oliveira; “noção de organicidade” para Luís Otávio Burnier e “descondicionamento de automatismos nas ações do ator” por Marília Gabriela Amorim Donoso.

**Palavras-chave:** corpo, espaço, objetos, relações, violência humana.

### Abstract:

The relations between body, space and object as elements of investigation for scenic creation of the play Fissura Pueri. Through improvisations and body awareness processes of actors, we search friction with space and scenic objects to develop a theatrical experience based on thematic and aspects of human violence to disturb the public's senses and presence. Here, there is a theoretical framework with the concepts of “power relations through body and space” in Foucault; “scenic objects as metaphors, presence-creating and elements of relationship” for Luciano Flávio de Oliveira; “Notion of organicity” for Luís Otávio Burnier and “deconditioning of automatisms in the actor's actions” by Marília Gabriela Amorim Donoso.

**Keywords:** body, space, objects, relations, human violence.

### Apresentação

O artigo a seguir reflete sobre a primeira etapa do processo de criação do espetáculo Fissura Pueri que foi um dos trabalhos de conclusão do Bacharelado/Mestrado em Direção Teatral que realizei na *RITCS School of Arts* - Departamento de Teatro, Cinema, TV e Rádio da Erasmus Hoggeschool Brussels, em Bruxelas, na Bélgica no período de 2014 a 2017.

A pesquisa cênica desse trabalho partiu do tema: crianças na guerra, enquanto conteúdo inicial de abordagem de violências humanas afim de se investigar as relações e conflitos entre corpo, espaço e objeto na cena teatral.

### **Temática de partida para investigação cênica**

A questão das crianças na guerra sempre foi um tema que me afetou bastante enquanto ser humano, pois me causa grande desconforto e indignação perceber que há no mundo muitos indivíduos inocentes e indefesos que têm suas infâncias marcadas por violências e opressões provocadas por conflitos de interesses econômicos, políticos e ideológicos entre Estados e nações.

Para iniciar o processo criativo com os atores selecionei alguns materiais que se relacionavam com essa temática, tais como: poema “Cruzada das Crianças” de Bertolt Brecht, a história bíblica de Caim e Abel, o conto “Casa Tomada” de Julio Cortázar, os filmes “The beasts of no nation” (Direção: Cary Fukunaga), “Come and See” (Direção: Elem Klimov), “Turtles can Fly” (Direção: Bahman Ghobadi), “Rebelle” (Direção: Kim Nguyen), pinturas de Caravaggio (“A Deposição de Cristo”, “Judite decapitando Holofernes” e “A incredulidade de São Thomas”), fotografias e bordados da artista peruana Ana Tereza Barboza, fotografias e *video arts* de Rogger Ballen, fotografias de James Mollison, entre outros.

Todos esses materiais foram compartilhados com os atores e o técnico da peça para que juntos mergulhássemos em diversas referências e trabalhos de outros artistas que nos estimulassem a fazer perguntas sobre o tema e a visualizar caminhos de como abordar cenicamente as complexidades humanas desse conteúdo.

Nessa etapa inicial de pesquisa, fizemos leituras coletivas dos textos acima citados, assistimos os filmes selecionados, debatemos as impressões pessoais sobre as obras, tentando analisar os diferentes olhares de artistas ao redor do mundo para questões como: violência humana, regimes de opressão social, privação de direitos e injustiças. No intuito de alargar nossa compreensão e senso crítico sobre o tema, bem como entender e selecionar quais os recortes dentro desse universo gostaríamos de pesquisar coletivamente e fazer existir enquanto trabalho cênico.

As impressões dos atores (Atta Naser e Yanu Schepens) e do técnico (Flor Huybens) sobre essas questões também foram muito importantes para ampliar e problematizar nossas percepções e ideias iniciais, individuais e coletivas.

Atta Naser é de nacionalidade palestina e naquele momento do processo narrou para nós algumas experiências pessoais relacionadas à insegurança de se viver na Palestina, devido aos históricos conflitos por territórios com o Estado de Israel. Para o ator, fazer uma peça que atravessasse tais conteúdos era necessário que não se reforçasse apenas o lado trágico da situação, mas de apresentar perspectivas de esperança por dias melhores dando fôlego e sentido à vida das pessoas que vivem em regiões marcadas por constantes conflitos de guerras, como é o caso da Palestina.

O outro ator da peça, de nacionalidade belga, Yanu Schepens, trouxe para nossas discussões o quanto a violência é inerente à natureza humana e que, dependendo do contexto social ou situação de risco alguns indivíduos podem vir a se tornar ultra violentos uns com os outros, enquanto instinto de sobrevivência e auto defesa, semelhante à alguns animais.

O recorte inicial temático das crianças na guerra foi uma proposta minha por acreditar que esses indivíduos, bem como idosos, doentes e deficientes físicos, acabam sendo os mais vulneráveis em situações extremas de conflitos armados, guerras civis e atentados terroristas.

À medida que íamos avançando nas discussões fomos percebendo que nossos interesses individuais e coletivos não eram em construir uma peça focando em narrativas ou casos reais e/ou ficcionais de crianças afetadas pela guerra, mas, em criar uma obra com metáforas cênicas que problematizasse a questão da violência presente nas relações de convivência humana, independente de faixas etárias, nacionalidades, contextos históricos ou geoeconômicos.

Para estimular visualmente nossos debates, eu trouxe algumas imagens e fotografias de pessoas em situação de extremo conflito e violência, como a de gladiadores no Coliseu Romano<sup>1</sup> no século I (cerca de 70 a.c.) e homens encarcerados em celas superlotadas de presídios brasileiros, sendo vistos de cima e com um certo distanciamento pela lente de quem os fotografou.

Tais imagens despertaram em nós perguntas sobre qual o espaço cênico para nossa peça. Onde se passaria as situações limites que o tema nos trazia? Como intensificar concretamente o

---

<sup>1</sup> Construção iniciada no ano 72 d.C., por ordem do imperador Flávio Vespasiano. Era um enorme anfiteatro para combates entre gladiadores ou opondo esses guerreiros contra animais selvagens.

conflito entre os atores através do espaço? Que espaço cênico e elementos cenográficos seriam capazes de estabelecer diálogos entre formas e conteúdos na encenação?

Com relação a essas questões, para o pesquisador Rodrigues é importante refletir sobre dois aspectos:

Quando se pensa em espaço cênico, duas variáveis, dois elementos constituintes precisam ser levados em conta. O primeiro é a cenografia, “a escrita da cena”, os elementos que auxiliarão na caracterização do espaço onde ocorrerá. O segundo é a arquitetura teatral, ou seja, o espaço concebido para abrigar o evento e a plateia, o público que experimenta o evento. A separação destes dois elementos torna-se cada vez mais complexa à medida que conformam instâncias cada vez mais indistinguíveis, contudo, as sutilezas que as determinam estabelecem nuances que possibilitam a sua mínima distinção (RODRIGUES, 2008, p.14).

Para o autor, os elementos cenografia e arquitetura teatral estão interligados e, portanto, torna-se complexo a tentativa de separação entre eles. Além do mais, contemporaneamente percebe-se um número crescente de propostas de encenação que vêm buscando utilizar a dimensão total da arquitetura teatral para abrigar espetáculo e plateia em um mesmo espaço, o chamado espaço cênico, almejando assim, experiências sensoriais de imersão e relações de proximidade entre os corpos dos atores e do público.

Nesse sentido, a diferença entre o que é cenografia e o que é a arquitetura teatral se estabelece, muitas vezes, pelas formas de uso desses elementos pelos atores na encenação, que podem transitar desde relações e diálogos corporais com os elementos cenográficos (criados especificamente para a peça), quanto para com aqueles elementos que são parte da arquitetura teatral (ex.: paredes, corredores, teto etc.) e que sutilmente podem ser distinguidos da cenografia quando não exercem influência na condução e compreensão dos sentidos, narrativas e ações da peça.

Foi através de discussões como essa, sobre o papel da cenografia e da arquitetura teatral enquanto elementos provocadores de sentidos e inquietações na encenação que o técnico Flor Huybens após alguns encontros, propôs construir uma arena de ferro (dimensões: 5 metros de altura por 10 metros de diâmetro), onde os atores atuassem dentro dela com a plateia disposta ao redor da cena no mesmo nível deles ou assistindo a peça em um nível mais elevado (no topo da estrutura), se tornando parte e mais um elemento humano na cenografia da peça.

Tal ideia nos inquietou e nos estimulou bastante a refletir sobre sentidos e relações de poder que essa estrutura poderia provocar na obra cênica. Para Foucault (1926-1984), o poder pode ser analisado a partir do dispositivo panóptico, de vigilância e invisibilidade, que se baseia nos elementos arquitetônicos: espaço fechado, divisão em celas e torre central. Assim, da torre se enxerga as celas, enquanto das celas é impossível enxergar quem está na torre e tampouco quem está em outras celas. Desse modo, Foucault (2008, p. 169) destaca: "o panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha eficácia em capacidade de penetração no comportamento dos homens [...]".

Assim, a partir da proposta cenográfica e de arquitetura teatral de Flor Huybens passamos a pesquisar sobre o espaço cênico em associação conceitual com o dispositivo panóptico analisado por Foucault, onde as relações de poder, hierarquia e controle social de indivíduos se instaura através de uma estrutura física que possibilita a vigilância dos comportamentos de seres humanos aprisionados.

Através dessa estrutura física tínhamos a opção de desenvolver uma encenação em que os atores atuassem em um nível abaixo da plateia, sendo observados de cima, como se estivessem em um buraco ou cela, confinados à presença um do outro e vigiados pelo público do alto da estrutura. Outra opção seria a plateia estar no mesmo nível deles, no chão, estabelecendo contato visual horizontal e de proximidade com seus corpos, ou, ainda, a possibilidade de espalhar lugares para o público se posicionar em diferentes planos (alto, médio e baixo) dentro da estrutura da arena e neste caso, cada espectador teria um ângulo particular de visão do espetáculo.

A partir dessa proposta repleta de possibilidades de disposição do público em relação aos atores e vice versa, voltamos a nos perguntar sobre os sentidos e sensações que cada uma dessas escolhas poderia criar em relação às formas e conteúdo central da peça.

Segundo Patrice Pavis (1947-), no *Dicionário de Teatro* (2003, p. 172-173) a forma teatral está em diversos níveis: no plano concreto, isto é, no lugar cênico e na expressão corporal; no nível abstrato, dramaturgia e fábula; e nas ações e nos elementos discursivos, como as palavras, sons, ritmos etc. Para Pavis, a forma teatral é complexa, no entanto, ela só existe se há algo para ser posto na forma: "uma forma teatral não existe em si; ela só faz sentido dentro de um projeto cênico global, isto é, quando se associa a um conteúdo transmitido ou a transmitir" (PAVIS, 2003, p. 172).

Assim, a dialética entre forma e conteúdo, sinalizada por Pavis, se materializou pela primeira vez em nosso processo criativo na proposta de criação de uma arena enquanto espaço cênico, de maneira que os atores seriam inseridos nessa arquitetura teatral para investigar cenas a partir da relação entre suas corporeidades e o espaço.

A partir desse momento, decidimos iniciar as experimentações práticas, onde nosso foco se voltou para a construção física dessa ideia de espaço cênico em paralelo à realização de laboratórios de improvisação e investigação corporal dos atores em relação a essa estrutura de ferro.

### **Laboratório I: Corpo e Espaço cênico**

Em nosso primeiro ensaio, propus aos atores que entrassem na arena em construção e se observassem por um tempo. Após alguns minutos, espontaneamente, eles começaram a improvisar trocas de impulsos corporais pelo espaço, onde faziam movimentos e gestos um em direção ao outro mantendo uma certa distância entre eles.

Nessa proposta, cada um ficava em um extremo oposto da arena e aos poucos começava a caminhar circularmente com a atenção nos movimentos do outro, agindo e reagindo corporalmente aos estímulos do parceiro, como se estivessem em um jogo de *ping-pong* com seus corpos.

Nos ensaios seguintes, essa improvisação se tornou nosso exercício diário de aquecimento corporal, atenção, foco e percepção do espaço cênico da peça, pois estimulava os atores na busca por conexões um com o outro, além de um constante jogo e trocas de energia.

Em um dos ensaios, nosso orientador de pesquisa dramatúrgica, Ivo Kuyll, após observar essa prática, nos apresentou as ideias do escritor e pesquisador alemão Klaus Hempling (2001-) acerca do movimento humano e linguagem corporal. Klaus Hempling pesquisa a linguagem corporal existente na relação entre homem e cavalo, de forma que o diálogo energético e corporal entre eles se associa à uma dança, na qual o corpo humano lê os movimentos do cavalo para se relacionarem de forma amistosa e harmônica no espaço, estabelecendo assim, diálogos corporais através de seus movimentos, gestos e observação um do outro.

Com o tempo, a prática desse exercício trouxe maior intimidade de relacionamento físico entre os atores em cena. Era perceptível o quanto um começava a conhecer mais as sutilezas corporais do outro e a ficar mais atento às ações e reações que produziam juntos no espaço. Assim,

como era visível também quando se desconcentravam e faziam movimentos mecânicos ou com atraso no tempo de reação ao estímulo corporal do companheiro.

A exploração desse exercício levou os atores a expandir suas formas de ocupação e relação corporal na arena, pois passaram a escalar as estruturas de ferro que sustentavam a construção e a se movimentar com corridas, saltos, apoios, subidas e descidas através dela.

Nesse momento voltei a me questionar qual seria o ângulo de visão da plateia em relação aos atores, e vice versa. Tendo como possibilidades de experimentação diferentes níveis de aproximação e distanciamento corporal dos *performers* em relação aos espectadores, inspirado nas ideias de Antonin Artaud<sup>2</sup> sobre a cena teatral, onde o espectador seria provocado sensorialmente através de uma profusão de elementos cênicos (luz, som, cenografia, ampliações de corpo e voz dos atores, etc.) numa experiência pulsante de vida que suscitasse atmosferas de rituais de civilizações antigas que buscam o transe através do engajamento corporal coletivo e em determinados casos com uso de alucinógenos.

Tais inquietações me levaram a assistir as improvisações de disputa espacial e corporal dos atores sentado em cadeiras no nível mais baixo da arena, muito próximo deles, de onde era possível estabelecer contato visual com os olhos deles. Outras vezes me pus a assistir no nível mais elevado da estrutura, de onde os observava tendo o topo de suas cabeças como ponto fixo e guia do meu olhar sobre a cena.

Cada um desses pontos de vista do espaço e do relacionamento físico dos atores me afetava de formas distintas. Quando os assistia no nível do chão tinha a sensação de estar dentro do conflito deles e algumas vezes senti medo de ser machucado nos momentos em que se movimentavam de forma rude e violenta um contra o outro. Em outras situações criavam tensões e ações de risco físico, como por exemplo, ao escalarem as vigas de ferro que sustentavam a estrutura da arena, às quais, a essa altura do processo já estavam bastante seguras e fixadas ao chão para serem exploradas enquanto elementos do espaço cênico.

Quando eu os assistia com uma certa distância, do alto da arena por exemplo, o conflito deles no chão continuava me inquietando e afetando os sentidos, mas ao mesmo tempo sentia em

---

<sup>2</sup> Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX (Marselha, 4 de setembro de 1896 - Paris em 4 de março de 1948).

mim uma sensação de segurança por conta do afastamento entre nossos corpos e de raras vezes estabelecermos contatos visuais de olhar, que acontecia geralmente quando eles levantavam a cabeça para olhar para a parte de cima da arena, onde eu estava enquanto diretor e plateia.

A exploração de relacionamentos corporais e espaciais feita pelos atores me lembrou a etimologia da palavra ‘teatro’, derivada do grego *theatron*, que significa “o local de onde se vê”, e como essa arquitetura teatral afetaria os sentidos e percepções do público diante da peça, haja vista que as minhas afetações sensoriais e leituras das ações dos atores eram variáveis dependendo do lugar onde eu me posicionasse enquanto espectador.

Além do mais, dentro dessa arquitetura teatral, o público poderia se tornar um elemento facilmente imperceptível quanto mais distante estivesse fisicamente dos atores ou rapidamente percebido por eles quanto mais próximo do chão fosse posicionado, pois era ali, no plano baixo da arena que os atores concentravam a maior parte de suas ações.

Dessa forma, optamos cenicamente por posicionar a plateia no topo da arena, sentada em cadeiras, almejando criar a imagem de um círculo humano de espectadores que assistem a dois seres que estão no chão de uma arena, estabelecendo assim, analogias com o dispositivo panóptico e o costume romano de apreciação de disputas de gladiadores.

### **Laboratório II: Corpo, Espaço Cênico e Objeto**

As fugas, perseguições, disputas físicas e exploração do espaço que os atores vinham empreendendo na estrutura da arena começavam a instaurar atmosferas e esboços de possíveis cenas com aspectos de violência, opressão, dependência física e emocional entre esses indivíduos.

Após um mês dessa etapa de experimentações, introduzimos um outro elemento em nossa pesquisa: objetos, tais como, tecidos, pedaços de madeira, baldes de metal, barras de ferro, cordas, calças *jeans*, camisetas de algodão, botas militares, entre outros, afim de estimular relações de tensionamento entre os corpos no espaço e essas materialidades.

Tais elementos foram selecionados pelos atores e a direção da peça dentro do acervo de objetos, cenários e trajes de cena<sup>3</sup> da *Ritcs School of Arts*, de maneira que o critério para escolha dos materiais foi a presença de aspectos rústicos, marcas do tempo, peças semidestruídas,

---

<sup>3</sup> Termo empregado pelo pesquisador Fausto Viana para definir “a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica e performance” (VIANA, 2015, p. 65).



desgastadas ou que visualmente aparentassem ter sido bastante utilizadas ou até mesmo danificadas por atritos diversos, estabelecendo assim, consonâncias com as experiências e diálogos físicos que os atores vinham investigando no processo da peça até aquele momento.

Segundo Oliveira:

Os objetos são componentes materiais e visuais da cena, [...] são essenciais para a constituição estética de um espetáculo. Ou seja, mesmo que isolados no espaço, eles se relacionam de modo direto com os múltiplos elementos da encenação, constituindo visualidades, atmosferas, climas e até mesmo paisagens sonoras. [...] os objetos teatrais produzem imagens e inserem dicotomias, antíteses, paradoxos, metáforas, metonímias e poesias; criando sentidos. Eles também geram presença, constituindo, por vezes, a própria presença. Os objetos contêm histórias e as figura por meio de sua ligação com o espaço. Enfim, os objetos de cena criam, ampliam e aprofundam espaços simbólicos e memoriais. (OLIVEIRA, 2018, p. 367)

Tendo em vista a reflexão acima, é possível analisar o objeto em cena enquanto elemento que por si só instaura presenças e metáforas no espaço cênico, se tornando símbolo e problematizador de significados em uma encenação. Sendo tais características potencializadas à medida que entram em relação com a presença e o jogo físico dos atores, da qual brotam afetos, (des) conexões e surgimento de narrativas possíveis nesse encontro e relacionamento de matérias de naturezas distintas.

Com isso, uma nova etapa se iniciava nos laboratórios de construção da peça a partir da relação com objetos, no entanto, sem abandonar a pesquisa de diálogos e afetações corporais com o espaço, os atores começaram a dividir focos de atenção e relacionamento com os objetos, suavizando assim, a atmosfera de constante duelo que vinham experimentando há bastante tempo, abrindo espaços para a produção de outras qualidades de energia corporal e situações de improvisação cênica, a exemplo do primeiro contato com os pedaços de madeira e peças de roupas que foram lançadas no espaço, quando eles reagiram como se estivessem vendo aqueles objetos pela primeira vez na vida, transitando por movimentos e estados de espanto, curiosidade, fascínio e estranhamento.

Nesse sentido, um objeto pode ter seus significados e expressividade cênica ampliada a partir da relação com os atores, vindo a se tornar segundo Oliveira um ‘objeto cênico’.

[...] no ato da realização teatral, sem a intencionalidade da ação do ator, o objeto configura-se apenas como um elemento secundário. No entanto, se o ator, durante suas ações,

relaciona-se de modo consciente com um elemento material da cena – seja ele o cenário, o adereço, o acessório, os instrumentos musicais, o figurino e/ou os bonecos – esse elemento pode ser considerado como objeto cênico. Este é, em suma, o conceito ampliado de objeto. (OLIVEIRA, 2018, p. 367)

Seguindo esta ótica – na qual se considera objeto cênico todo e qualquer elemento da encenação que venha a ser alvo de intenções e relações por parte dos atores –, antes mesmo da introdução dos objetos que citei anteriormente, já vínhamos fazendo da arena o nosso maior objeto cênico pois ela detonava conflitos e estímulos criativos para as ações dos atores. Em alguns exercícios, os próprios corpos dos atores se tornaram objetos um do outro, fontes de atração, repulsão, tensão e apoio nas cenas improvisadas.

Através do uso e manipulação de objetos pelos atores no espaço, eles criaram imagens individuais e em dupla, ambientes de descanso e intimidade, tais como: barracas, quartos, ilhas e também a sugestão de lugares abstratos quando começaram a se movimentar como se estivessem em cima de um tabuleiro de xadrez, saltando espaços e criando obstáculos um para o outro em cena.

Desse modo, as relações humanas, afetivas e abstratas entre os dois atores em cena começaram a ganhar maior densidade, motivações e justificativas internas para eles por meio do contato e relação com os objetos escolhidos. Por exemplo, quando os dois cobriram seus corpos com um tecido longo para se protegerem de perigos externos; ou quando o ator Yanu Schepens enfiou a cabeça em um balde de metal, tornando-se uma figura enigmática que vagava e se machucava cegamente pelo espaço.

Para Moretti:

Podemos usar um objeto de duas formas: denotativa ou conotativamente. No primeiro caso, o objeto comunica aquilo que sua forma representa, por exemplo, uma mesa. No segundo caso, ao enfatizarmos sua dimensão simbólica, o objeto apresenta uma maior gama de possibilidades de utilização, passa a ser polissêmico, pode resgatar emoções e situações escondidas, criando um impacto maior do que o originalmente desejado. (MORETTI, 2003, p. 13).

De acordo com as ideias acima, os objetos no espaço cênico, além de possuírem significados e funções, muitas vezes reconhecíveis do cotidiano, também podem ser explorados enquanto matérias simbólicas com amplitude de significações e mistérios, instigando assim, a imaginação

tanto do público quanto dos atores, que podem ser levados à criação de outros mundos e realidades (em seu corpo mente) no contato com a experiência teatral.

Nas improvisações que se seguiram apareceram situações e cenas que faziam do espaço cênico, atores e objetos, um conjunto capaz de sugerir outras ideias de lugares e atmosferas para a peça, escapando da convenção de se estar em uma arena observando dois seres em conflito.

Na relação com os objetos se materializaram acampamentos, miniaturas de cidades, prédios com pedaços de madeira, varais de roupas, demarcação de territórios com barras de ferro, além de outras imagens que me fizeram ampliar a percepção sobre as narrativas, espacialidades e cenas possíveis de serem inventadas para a peça.

A fisicalidade dos atores também apresentava outras nuances com os objetos, oscilando entre movimentos e atitudes ora cotidianas ora abstratas. E assim, novos desafios para o aprofundamento de estados psicofísicos dos atores e estranhamentos em relação ao espaço cênico começaram a aparecer, devido à inserção dessas materialidades cênicas provocadoras de outras questões simbólicas no jogo e composição cênica.

Analisando dessa maneira, era como se antes da chegada dos objetos no espaço cênico – quando as experimentações buscavam relacionamentos e conflitos entre os dois corpos e o espaço –, em alguns momentos, era como se houvesse nos atores alguns esvaziamentos de suas motivações psicofísicas, ocasionando a falta de organicidade em suas relações físicas e o risco da mecanização de movimentos e abordagens no espaço.

Sobre organicidade, Luís Otávio Burnier faz as seguintes reflexões sobre o termo:

A palavra organicidade vem de órgão, relaciona-se com o que é orgânico (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou das células e intercélulas. [...] Ou seja, para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações. (BURNIER, 2001, p. 53)

Nesse sentido, a busca por organicidade, através da construção de justificativas interiores ou cadeia de micro e macro objetivos internos nos atores, em nosso caso, pôde ter como aliada a presença concreta de outros elementos externos, para além do espaço cênico e dos corpos dos atores.

Os objetos, quando introduzidos no espaço cênico, vieram estimular processos de desautomatização das relações e corpos dos atores, na busca por uma maior organicidade em suas ações físicas. Esses materiais dotados de formas e múltiplos significados, ao serem enxergados ou tocados pelos atores em cena, contribuíam para a sensibilização corpórea de memórias, sensações e estados de espírito, ajudando assim, nas ligações e interligações internas no organismo dos atores e frescor de suas ações em cena.

Para Donoso:

Essa oposição entre organicidade e mecanicidade aparece na prática de diversos grupos que buscam o descondicionamento do automatismo como meio para a realização consciente das ações do ator. Essa ação consciente e orgânica requer um diálogo constante entre corpo, mente, emoções e sensações, um estado de atenção que não permite que o corpo caia em seu automatismo habitual, mantendo-se a mente receptiva aos seus impulsos e ao mesmo tempo ativa para estimulá-lo a ir sempre mais. (DONOSO, 2010, p. 37)

Vale elucidar, em diálogo com as ideias apresentadas, que uma das possibilidades de desautomatização do trabalho do ator é a busca em si mesmo por interligações e diálogos entre as diversas partes de seu organismo, bem como, com suas emoções e sensações, que também podem ser afloradas pela sensibilização para o contato com elementos do mundo externo (pessoas, objetos, espaços, sons, imagens etc.). Ou seja, é necessária uma atenção porosa, dentro e fora de si mesmo, em tudo que se passa e tudo que afeta seu organismo vivo.

Através desses laboratórios de fricção entre corpo, espaço e objeto em nosso processo criativo, foi possível perceber os temperamentos e particularidades energéticas e expressivas dos dois atores participantes e, com isso, redirecionar os desejos, qualidades e objetivos cênicos de nosso trabalho.

Em Yanu Schepens havia uma tendência em explorar movimentos corporais mais pesados, com uso de bastante força física, contatos mais duradouros com as superfícies dos objetos, de maneira que em alguns momentos, seu corpo parecia se fundir à esses materiais, adquirindo prolongamentos ou próteses, tal como em personagens de algumas peças de Tadeuz Kantor<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances. Em seu Teatro da Morte, invade a cena de manequins de cera criados a partir de seus atores (Wielopole, 1915 - 1990).

Em Atta Nasser era possível perceber uma maior agilidade e predisposição corporal para movimentos suaves, corridas, saltos, giros e contatos físicos mais sutis, algumas vezes rápidos e com uma certa tendência para distanciar-se fisicamente dos objetos introduzidos no espaço.

Essa polarização presente nas qualidades de movimentações deles, a meu ver, foi estimulada pela ideia de confronto e disputa física entre eles. No entanto, vinha se tornando um elemento limitador das capacidades de criação de nuances e exploração de outras vibrações e estados de corpo-mente em seus desempenhos em cena.

Nesse sentido, coube a mim, enquanto diretor, sinalizar a eles essas percepções externas que o trabalho com objetos havia tornando evidente e, a partir disso, exercitar com cada um separadamente e depois em dupla gradações de estados psicofísicos e movimentos corporais que transitassem sob diferentes combinações e intensidades: entre o leve e o pesado, o direto e o indireto, o ágil e o lento, a expansão e a contração etc. Buscando ampliar a complexidade humana e expressiva dos corpos desses atuantes, que nessa experiência cênica assumiam completamente a condução das cenas através de suas corporeidades em atrito com objetos, espaço e sem o uso de diálogos verbais.

As cenas da peça foram criadas a partir das improvisações e atravessamentos entre corpo, espaço e objeto, sem o uso de textos verbalizados, pois os próprios atores manifestaram – à medida que o processo caminhava – o interesse em investigar cenas que explorassem um maior engajamento psicofísico, sem a utilização de falas, apostando, assim, em uma comunicação expressiva através da fisicalidade, oscilante em cenas de intenso esforço físico, emocional e também com sutilezas de contatos, distanciamentos corporais entre eles e os objetos no espaço.

O não uso da palavra pelos atores foi se estabelecendo naturalmente ao longo do processo criativo, sem uma determinação prévia da direção, e se tornou um desafio para todos nós, pois a partir do momento que optamos por não ter texto falado na peça, traçamos o objetivo de construir cenas de forma que a plateia não sentisse falta da palavra para compreender, ser afetada ou capturada pelas questões humanas vividas ali por aqueles dois atuantes.

Inicialmente dedicamos bastante tempo investigando o diálogo físico com o espaço da arena, explorando diferentes relacionamentos entre os atores e essa estrutura de diversos planos. Por essa razão, tornou-se extremamente instigante para os atores e a direção da peça a exploração de cenas e situações carregadas de conflitos, tensões e desafios corporais, sem a verbalização de

falas ou textos que poderiam limitar as metáforas criadas nas cenas. Por conseguinte, introduzimos objetos cênicos de forma a ampliar camadas simbólicas, inquietudes e que contribuíssem para a busca de organicidade nos corpos dos atores em cena.

### **Abertura de processo de cenas da peça *Fissura Pueri***

Após dois meses de laboratórios de criação com os atores e o técnico, em março de 2016, fizemos uma abertura de processo de algumas cenas da peça para uma audiência de 40 convidados no teatro da *Ritcs School of Arts*, em Bruxelas, na Bélgica. Nela pudemos testar a recepção do público, assim como descobrir outras dinâmicas e estímulos para os atores nessas cenas oriundas de nossa motivação temática inicial e do trilhado laboratorial de relações entre corpo, espaço e objeto.

As cenas apresentadas tinham como enredo a convivência de dois homens aprisionados, sem determinar precisamente quem eles eram, de onde vinham e para onde iam, focando, no entanto, nas relações de amizade, tensão, espiritualidade e indiferença entre eles. O contato com uma audiência que preenchia toda a parte superior da arena afetava significativamente a atenção, presença e jogo dos atores, que agora eram atravessados também pela energia de outros corpos ocupando essa estrutura com eles, tornando-se assim, presenças provocadoras de desestabilizações e estímulos sensoriais diversos para as cenas investigadas até aquele momento.

Sendo assim, ao analisar esta experiência, desde sua etapa de motivação temática inicial no universo das crianças da guerra, que teve seu enfoque redirecionado para questões de violências presentes no relacionamento humano, é possível elucidar os atravessamentos, atritos e diálogos entre corpo, espaço e objeto enquanto tríade capaz de conter bases e princípios para a pesquisa e experimentação de processos criativos cênicos, bem como enquanto elementos estruturantes da arte teatral que se potencializam à medida que são investigados em relacionamento entre si e em contato com o público, alcançando aquilo que é mais fundamental na arte do teatro: a intensidade viva do encontro e a criação de outras realidades possíveis e impossíveis pela mobilização de imaginários e inquietudes humanas na cena teatral.

### **Referências**

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2001.

DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86851>. Acesso em 08 abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 35 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o Objeto em Kantor**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85641/197260.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 08 abr. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Armatrux**. Revista Urdimento, V. 2, N. 32, p. 364-383, set.-2018. Disponível em: <http://200.19.105.203/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018364/8799>. Acesso em 08 abr. 2020.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais, 2008. Disponível em <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/RAAO-7G6JH8/1/espaco\\_do\\_jogo.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/RAAO-7G6JH8/1/espaco_do_jogo.pdf)> Acesso em 08 abr. 2020.

VIANA, Fausto. **Para vestir a cena contemporânea**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

Artigo submetido em 11/04/2020, e aceito em 14/12/2020.